

Clases medias y oficios artísticos. Apuntes etnográficos sobre prácticas de adscripción de clase media de trabajadores de escenografía de un teatro de gestión estatal.

Santiago García Martín (CISH-IdIHCS-UNLP/CONICET)

sgarciamartin@fahce.unlp.edu.ar

Introducción

En este trabajo me propongo describir los diversos modos en que trabajadoras/es de escenografía de una institución cultural estatal definen y practican una pertenencia a la clase media. Con ello me refiero a una práctica activa de definición del mundo social alrededor de la cual se edifican fronteras simbólicas que invocan un “nosotros” comprendido en torno a la imagen de un colectivo de clase media, distinto de un “ellos”, que alude siempre a personas y agrupamientos -habitualmente reconocidos en términos de clases sociales- cuyas posiciones se ubican hacia abajo o hacia arriba de la estructura social. Particularmente, mi trabajo de campo¹ se concentra en la vida cotidiana de trabajadoras/es que realizan tareas vinculadas al oficio de la pintura en un taller técnico de escenografía ubicado en un subsuelo de uno de los principales teatros públicos del país.

Para abordar metodológicamente esta problemática me he orientado principalmente por el enfoque etnográfico (Guber, 2014) a partir del cual he desarrollado observaciones de campo de sus jornadas laborales, en locaciones fuera del teatro vinculadas a muestras, recitales y eventos en centros culturales, y entrevistas semiestructuradas en profundidad guiadas y elaboradas en función del trabajo de campo previo.

Para analizar las relaciones entre identificaciones de clase y oficio artístico propongo comenzar con una descripción del teatro a grandes rasgos y del taller especialmente, sus actividades y la forma en que se organiza el trabajo. Seguido de ello, intento describir los diferentes trayectos que sus trabajadores recorrieron en torno a la adquisición y la práctica del oficio hasta su llegada al taller, en conexión con los discursos morales de justificación que esgrimen para “estar ahí”. En un segundo momento, pretendo ilustrar el modo en que los actores despliegan esos repertorios meritocráticos para poner en valor sus propias narrativas de ascenso social y permanencia, al mismo tiempo que recurren a gramáticas discursivas alternativas para pensar la propia posición social y mantienen una actitud “relajada” frente al prestigio y la distinción. Continúo describiendo las teorizaciones que construyen sobre el mundo social y la clase y de cómo, al hacerlo, ponen en tensión presupuestos asociados a un ideal de pertenencia fuertemente arraigado en las capas medias. Finalmente, concluyo subrayando la importancia de propiciar en los estudios sobre sectores medios una mirada desprejuiciada acerca de las

¹ Inicie mi trabajo de campo en el año 2016 en el marco de la realización de mis estudios para el Doctorado en Ciencias Sociales de la FaHCE-UNLP. Luego intensifiqué mis visitas desde mediados de 2017 hasta la actualidad.

variadas respuestas que las personas identificadas con las clases medias argentinas pueden ofrecer hacia la diferencia social.

“Nosotros somos empleados públicos de pintura”: justificaciones morales sobre el oficio de la pintura en la formación de un taller de producción escenográfica.

Podría decirse que, luego del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, el Teatro² en el cual estoy desarrollando mi trabajo de campo es uno de los más importantes de Argentina y América Latina. Ubicado en la zona céntrica de la Ciudad, exactamente a unas dos cuadras del centro geográfico del casco urbano, se levanta el inmenso edificio del Teatro, con más de sesenta mil metros cuadrados, de estilo arquitectónico “brutalista”, caracterizado por el uso de hormigón crudo entre unos de sus materiales fundamentales³. El teatro contiene una sala lírica, la principal, para unos dos mil espectadores, donde se presentan las temporadas líricas, ballets, y conciertos sinfónicos y populares. Posee otras dos salas menores, una con capacidad para trescientas personas donde se realizan conciertos de cámara, obras de teatro, recitales y congresos; y otra donde se exponen grandes muestras vinculadas a las artes plásticas. Además, posee salas de ensayo para el cuerpo estable de la orquesta, el coro y el ballet y camarines. Otros dos espacios han ganado gravitación en la agenda del teatro durante los últimos años con propuestas artísticas contemporáneas: una sala de creación y experimentación teatral de artes combinadas y una escuela de formación en oficios y disciplinas artísticas.

Con el propósito de montar íntegramente las obras sin ayuda de recursos externos el teatro fue formando las distintas áreas técnicas de producción con las cuales trabajo, todas ellas en los subsuelos. En el primer subsuelo se encuentran los talleres de maquillaje, peinado, sastrería y vestuario, sombrerería y calzado, entre otros. En el cuarto subsuelo se hallan los talleres de carpintería, herrería, escenografía y utilería, donde trabajadores de oficios artísticos altamente calificados desarrollan sus tareas. Al ser uno de los pocos teatros de producción en el país, el Teatro es el lugar en el cual esos trabajadores han formado y desarrollado competencias específicas que no se aprehenden ni practican en otros lugares, ni siquiera en las casas de altos estudios de arte. Se trata de talleres de una gran dimensión -especialmente los de carpintería y escenografía-, lo suficientemente grandes para que puedan realizarse allí escenografías enteras, que luego son transportadas directamente a las diferentes salas por medio de dos montacargas. El taller de escenografía es el espacio que he elegido para concentrar el foco de mi trabajo etnográfico.

Al comienzo de mi beca doctoral había decidido que quería continuar con mi interés por las clases medias y que trabajaría con empleados públicos provinciales. Me planteé entonces una idea inicial que fue desembocando con el correr del tiempo en la adopción de una perspectiva centrada en la sociología cultural y el enfoque etnográfico: en ese entonces quería tener acceso a un lugar de trabajo

² Usaré “Teatro” y “Ciudad” en mayúsculas para nombrar al teatro y su locación urbana.

³ Si bien el Teatro como espacio y comunidad artística comenzó sus actividades hacia finales del siglo XIX, la construcción actual es relativamente nueva. A raíz de un incendio en el año 1977 el teatro tuvo que ser reconstruido desde cero, con otro diseño arquitectónico, y pudo volver a brindar funciones recién en 1999.

estatal. Fue así como comencé a buscar contactos de empleados públicos entre colegas sociólogos y llegué a conocer a Ariel, mi primer informante clave. Acordamos realizar una entrevista juntos y me propuso que sea en el mismo taller. Ariel me recibió una mañana en el hall de acceso de personal del teatro y bajamos juntos hacia el taller por ascensor hasta el cuarto subsuelo. Ahí, en una mesita en medio de la inmensidad del taller conversamos una hora y media con total tranquilidad y apenas unas pocas interrupciones. Luego, un tiempo después, me recibió en su casa para hacer una segunda entrevista. En esos primeros encuentros comprendí que el Teatro era un lugar prometedor para comenzar mi trabajo de campo y que, a diferencias de otras dependencias estatales, podría concurrir y circular libremente por la institución. En el primer semestre de 2017 me presenté ante su jefe Enrique, responsable del taller, a quien planteé los objetivos de mi investigación. Enrique me dio su aprobación para visitar el taller cuando quisiera y a partir de allí empecé a presenciar sus jornadas laborales semanalmente. De a poco fui haciéndome conocer por ellos, asimilé sus nombres, pregunté por las obras en producción de la agenda del teatro, por otros trabajos y proyectos y aprendí sobre algunas técnicas y saberes vinculados a la pintura escenográfica. Asistí a reuniones de trabajadores del cuarto subsuelo, asambleas del teatro, armé y cebé mates, limpié baldes de pintura, compartí festejos y presencié variadas conversaciones sobre tópicos cotidianos en el taller. Pasado un año, sentí la necesidad -guiado por un imperativo metodológico- de seguirlos⁴ (Latour, 2008) por la ciudad en otras situaciones de interacción social para ampliar el horizonte de mis observaciones. Las muestras o eventos en centros culturales resultaron ser una buena instancia para ello. Actualmente me encuentro haciendo entrevistas semiestructuradas en profundidad para ahondar sobre algunos detalles de sus biografías, retomar y profundizar temáticas que emergieron en conversaciones informales y tratar otras que difícilmente se abordaron en encuentros anteriores.

Volviendo, la forma en que el taller organiza su trabajo funciona en coordinación con el resto de los talleres del cuarto subsuelo. En primer lugar, están quienes desde la dirección del teatro y sus distintas áreas definen la agenda que ofrecerá el teatro, ya sea una ópera, un ballet, una obra de teatro, un concierto o espectáculos contemporáneos de distinto tipo. En la mayoría de los casos el teatro contrata a un escenógrafo externo, quien se encarga de conceptualizar y diseñar el trabajo para una obra en particular. Luego, ese diseño es mediado por la “Oficina Técnica” que operativiza un plan de trabajo para la realización de la escenografía entre los distintos talleres. Hacia el cuarto subsuelo “bajan” las láminas que ilustran telones, trastos, bastidores, tapetes, elementos de utilería u otras estructuras como carros, escaleras, rampas o columnas. Todas ellas con indicaciones sobre medidas, colores y materiales de producción. El taller de escenografía comienza centralizando todo aquello que deba ser pintado, principalmente telas y telones, recibiendo luego otros elementos derivados de los talleres de carpintería y herrería que deban completar su producción en pintura. Un cartel que encontré en uno de los rincones del taller define más precisamente las actividades de la sección, como aquella que “*se ocupa del*

4 Sigo la lectura que Boix y Welschinger (2018) reponen sobre la premisa latouriana de “seguir a los actores”, por la cual entienden que “seguirlos” no significa sólo rastrear espacialmente la red de asociaciones en la cual están inmersos, “seguir” significa tomar en serio sus interpretaciones y elaboraciones eruditas acerca de sus propias actividades, sus trayectos y apuestas, de las imágenes que construyen sobre el mundo social y sus diferencias.

tratamiento de color y textura... haciendo cálculos de materiales y programando tiempos y espacios relativos al siguiente esquema general: corte y cosido de telas; taperolado, por medio de taperolas (clavos) se fija en un piso de madera la tela que va a ser pintada; fondeado, capa de imprimación para preparar la superficie; dibujo, pase a escala natural del boceto; pintura, previa preparación de las paletas de color según el boceto; recorte y doblado, las telas son dobladas, codificadas y entregadas a la sección Maquinaria para su armado". Si uno mirara ese cartel y diese media vuelta encontraría en la larga extensión de ese taller una mesa con sillas, un pequeño cuarto cerrado que hace de lugar de encuentro y descanso en las pausas durante la jornada laboral; las piletas donde se lavan los baldes de pintura, brochas, pinceles, rodillos; un sector enrejado con estanterías donde se guardan los baldes de pintura y demás herramientas de trabajo; y los reflectores de luz blanca que iluminan las telas colocadas sobre el piso. En el mismo taller de escenografía funciona otra área menor, delimitada en el espacio - con su propio cuarto de descanso, materiales e instrumentos de trabajo- de otro pequeño teatro de la ciudad que depende de la administración provincial. De hecho, el taller también prepara escenografías para otras salas de teatros municipales.

Ahora bien, ¿eso es todo lo que sucede en el taller? ¿Basta con esa descripción formal de las actividades para dar cuenta del oficio? La pintura, desde mi perspectiva, es una *práctica social* (Becker, 2008) que se despliega articulando saberes, objetos, personas y públicos que hacen posible -o hacen funcionar- el oficio artístico en una red de asociaciones (Latour, 2008). Por lo cual me gustaría comenzar describiendo algunos elementos que nos permitan visualizar las situaciones que ocurren en el taller como acciones mediadas por relaciones sociales que los actores *fueron y van* modelando a partir de sus interacciones con otros: en primer lugar, reconstruir los distintos trayectos que recorrieron desde un acercamiento inicial a la pintura, su aprendizaje, hasta su llegada al teatro. De allí caracterizar la particularidad de la práctica del oficio en el taller, la forma de organización del trabajo, las jerarquías y entramados que tejen internamente, así como de otras actividades que también forman parte de sus jornadas laborales. En simultáneo, intentaré reponer las formas de adscripción de clase que emergen y se conectan con esas prácticas y discursos de la vida diaria intentando ilustrar un modo particular, posible, de pertenencia a la clase media.

Cuando pienso en las clases medias me guio inicialmente por investigaciones historiográficas recientes (Garguin, 2007) que señalan la *existencia social* de la clase media argentina como *una idea, una identidad social* (Adamovsky, 2009) antes que una clase social entendida como una formación histórica objetiva de carácter relacional. También por estudios antropológicos que reponen relatos de origen y narrativas de ascenso o descenso donde actores locales actualizan moralidades inscritas en esa idea de clase media (Visacovsky 2012, 2014; Vargas, 2013, 2014).

Desde esas investigaciones empíricas de la antropología y la historia me acerqué hacia algunas lecturas del campo de los estudios culturales para construir una operacionalización propia del concepto de identidad de clase que me permitiese dialogar con el campo. En primer lugar, parto de la definición que proponen las perspectivas constructivistas (Hall, 2003), que entiendan la identidad como un proceso, una articulación sujeta a cambios y transformaciones constantes. Así también, recupero las

sugerencias críticas que Brubaker y Cooper (2001) hacen respecto de este uso del concepto, la defensa de la fluidez y fragmentariedad de las identidades sociales puede recaer en una pérdida de potencial analítico del término y dotarlo de cierta ambigüedad. En ese sentido, adscribo a su propuesta de utilizar otras categorías alternativas, como la de “identificaciones”: un conjunto variado de posicionamientos, prácticas y discursos a partir de las cuales el sujeto construye barreras simbólicas que incluyen y definen a determinadas personas, situaciones, colectivos, objetos, excluyendo a otros. Ahora bien, dentro de la categoría de identificaciones busco fundamentalmente aquellas que definan una pertenencia clasista, es decir, que apelen a una idea de clase media como un modo de demarcación. Esas delimitaciones suelen invocar un “nosotros” comprendido en torno a la imagen de un colectivo de clase media, que comparte la pertenencia a una posición intermedia en la escala social; distinto de un “ellos”, que alude siempre a personas y agrupamientos -habitualmente reconocidos en términos de clases sociales- cuyas posiciones se ubican hacia abajo o hacia arriba de la estructura social (Adamovsky, 2014). Digo “habitualmente” ya que en mi trabajo de campo he advertido cómo esas definiciones conceptuales que realizan los actores para recrear límites y fronteras simbólicas (Lamont y Volnár, 2002) no siempre son acompañadas de la movilización de un término como el de “clase media”. Otras tantas veces pueden referir a nociones específicas impregnadas de “evaluaciones morales” (Furbank, 2005) que adquieren sentido en situación, por ejemplo, la utilización de “pobres” o “ricos” para producir clasificaciones al interior de lo que las personas consideran una misma clase, desde diferencias mínimas hasta la distinción de fracciones de clase, como una clase media alta o media baja.

Hechas estas aclaraciones, me propongo, ahora sí, hacer un racconto del proceso de formación del taller de escenografía a partir de las trayectorias artísticas de sus integrantes actuales. Mi intención no es reconstruir históricamente la aparición y desarrollo de esta sección técnica en sí, pretendo en todo caso reponer aquellos recuerdos y memorias que actualizan desde el presente para describir su propio recorrido por el oficio, de su ingreso al teatro y los modos en que justifican moralmente su presencia en el taller, el mérito de “estar ahí”. Cuando he leído sobre la historia del teatro en las secciones de cultura de los sitios webs de la provincia o la Ciudad, o en materiales del archivo histórico del teatro, poco se dice acerca del momento en que el teatro fue formando sus áreas técnicas. Sí he encontrado que los cuerpos estables de la orquesta, el coro y el ballet se crearon entre fines de la década de 1930 y mediados de 1940. Allí aparecen por detrás ciertos pasajes donde se menciona que esos cuerpos estables “contaron con el apoyo” de las áreas técnicas, por lo cual podría pensarse que surgieron a la par de ellos. Pero, siendo fiel a mis interlocutores, debo decir que ellos no retroceden tanto en el tiempo cuando hacen memoria, aunque sí destacan un momento que podría ser lo más parecido a los “inicios” de la formación actual del taller: la etapa en que las secciones técnicas funcionaron en las antiguas instalaciones de un colegio secundario dependiente de la Universidad Nacional de la Ciudad. Existe un hito característico de la historia del Teatro, el de su incendio durante la dictadura cívico militar. Existen rumores de que ese incendio fue intencional, aunque las autoridades de aquel momento lo adjudicaron a una falla en las instalaciones eléctricas de la sala principal. Lo cierto es que el Teatro quedó envuelto en cenizas y el gobierno militar decidió derrumbarlo por completo y llamar a licitación pública para la

construcción de un nuevo edificio. La sala principal de la nueva edificación, de un estilo arquitectónico completamente diferente al anterior, abriría sus puertas recién en 1999. Todo ese tramo en medio es recordado por los trabajadores más antiguos como la época de las “giras”. Los cuerpos estables del teatro viajaban a distintas ciudades de la provincia de Buenos Aires y del país ofreciendo espectáculos en distintas salas. Con ellos viajaban también sonidistas, iluminadores y demás equipos técnicos de soporte. En la Ciudad, el Teatro funcionó durante varios años en uno de sus cines tradicionales, tal vez el de mayor tamaño, y en un anfiteatro al aire libre ubicado en un pulmón verde de la urbe en la temporada de verano.

Los recuerdos que los actores del taller evocan sobre ese momento me fueron dados a conocer una mañana cualquiera en el taller. Estaba conversando junto a dos de las trabajadoras de mayor antigüedad, Ana y Leticia, que hablaban sobre una película en cartelera. Leticia estaba sentada en la máquina de coser, Ana la acompañaba y yo miraba unas antiguas imágenes fotográficas sobre la pared, algunas del antiguo teatro. Leticia notó mi interés y me contó que algunas de ellas también eran de la época en que el taller funcionaba en las instalaciones de aquel colegio que señalé antes. Allí estaban Enrique y Sergio -actual jefe y subjefe-, Leticia, Martín, Pablo y Lucio⁵. Todos ellos componen el grupo originario, de mayor trayectoria en la sección de escenografía. Pintando fondos de telones o cociendo telas, Leticia me iba señalando a algunos de ellos. Me contaba que allí comenzó a trabajar junto a Lucio, Martín y Pablo ya estaban. Dadas las dimensiones de las instalaciones del colegio, debían pintar las telas por pedazos en aulas pequeñas, doblándolas luego de que secaran o colgando parte de ellas en la pared para poder continuar pintando el resto. Antes de eso, casi que no había taller. Cuando Enrique y Sergio empezaron, a fines de la década del '80, los trabajadores se juntaban a firmar la planilla en una calesita frente a la entrada de un zoológico de la Ciudad - aún con el recuerdo traumático del incendio a cuestas- y la llevaban al anfiteatro que funcionaba en un bosque. Luego, ya en los talleres del colegio comienza parte de la historia que estos actores hacen emerger en mis encuentros de campo y, un tiempo después, en las entrevistas que hicimos juntos.

Enrique y Sergio, como vengo reponiendo, fueron los primeros en ingresar al taller. El primer acercamiento al dibujo y la pintura se produjo durante su niñez, según me cuentan:

“Sí con la pintura, con el dibujo... desde la infancia, desde que yo tengo uso de razón recuerdo disfrutar con estar dibujando, y toda la vida... desde la infancia... Los momentos casi más felices eran eso, estar dibujando, y en la adolescencia lo mismo... Siempre, digamos que... es algo... generalmente yo creo que si le preguntás a todos los compañeros de acá siempre algún tipo de tendencia... así con lo artístico, con lo plástico, desde la infancia fue evidente...”
(Enrique, jefe de escenografía, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018).

Enrique, oriundo de Uruguay, fue llevado por su tía de niño a un taller de pintura que se dictaba en una biblioteca pública para niños en la ciudad de Montevideo. Sergio asistió a su primer taller a los 13 años, apoyado por sus padres:

“No, desde chico, siempre estuve pensando... siempre quise pintar, dibujar... Lo fui descubriendo solo, siempre tuve facilidad para dibujar... Siempre fui apoyado, el tema, bueno,

⁵ Alteré los nombres reales para conservar el anonimato de mis interlocutores.

mis viejos no tenían un conocimiento de cómo manejar... Es tomo un tema, ¿no? Ese... saber cómo manejarse en este ambiente como para poder desarrollar una carrera o ver qué se hace... Porque es mucho más complicado, no corre por carriles tan convencionales como en otras disciplinas... En este caso también, si yo tuviese familiares que hubiesen estado vinculados al arte hubiera sido más fácil, y no... bueno... primero me llevaron a un taller de pintura, bueno... y de ahí, de a poco después me fui metiendo yo...” (Sergio, jefe de escenografía, entrevista personal, 31 de agosto de 2018).

Ese contacto inicial, como describen, se produce a partir del interés propio. Sus redes familiares más cercanas no estaban vinculadas directamente a la experiencia del oficio, pero sí acompañaron esa filia que desarrollaron a temprana edad. De familias italianas, españolas, hasta una lejana ascendencia aborigen de Paraguay, sus abuelos paternos y maternos reunían ocupaciones variadas, como oficiales de policía, marinos o empleados públicos, entre otros. A algunos no llegaron a conocerlos. Las abuelas y madres paternas y maternas, todas ellas, se ocupaban del trabajo doméstico. El padre de Sergio era gasista, profesión que él también compartió durante algunos años, y el de Enrique fabricante de muñecas y óptico, quien ingresó al Teatro antes del incendio como fotógrafo y trabajador administrativo. Sergio continuó el aprendizaje del oficio como “autodidacta” pasando por diferentes talleres. Enrique siguió sus estudios durante un tiempo en la Escuela de Teatro de la Ciudad y en la Facultad de Bellas Artes. En aquel momento ambos tenían en claro que querían formar parte de la sección escenográfica del Teatro. Accedieron primero a través de sus familias, Sergio por su tía y Enrique por su padre. Recorrieron tareas administrativas, de limpieza y se conocieron haciendo de figurantes en obras hasta llegar finalmente al taller. Fue en ese entonces cuando comenzaron un largo aprendizaje sobre el oficio en las instalaciones del colegio. A comienzos de 1990 el taller se trasladaría a la edificación actual del Teatro. Cuando más atrás titulaba este apartado como “justificaciones morales” hago referencia a que, a través de distintos recursos, los actores del taller ponen en valor un aspecto de la práctica del oficio, de cómo se ejerce, para argumentar moralmente su legitimidad de estar allí. Y cuando lo hacen, enmarcan ese relato en una conocida gramática del esfuerzo individual para dar sentido a sus palabras⁶.

En el grupo originario, se movilizan algunos aspectos en común que establecen una diferencia con los trabajadores más jóvenes, que ingresaron a partir de 2007. Pero para entender algo de ese relato, es necesario esbozar algunos elementos la historia de la escenografía y el lugar en el cual la pintura fue reposicionándose. Una marca fundamental de esa historia es el *teatro italiano*. A partir del descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento, los escenógrafos del teatro clásico se dedicaron a pintar grandes telones de importantes temas pictóricos a través de técnicas magistrales (Calmet, 2011: p. 25-26). Con ello buscaban construir el efecto de lejanía característico de un estilo de teatro que establecía una división tajante entre el público y los artistas, a la vez que intentaban exhibir sus dotes

⁶ Con esto no quiero decir que esa gramática sea indisociable de lo que consideramos las clases medias argentinas, pero vale decir que sí ha sido una nota característica de la articulación social de esa identidad. También me gustaría decir que el individualismo y la meritocracia como valores que se inscriben en las biografías de los actores rebasan las fronteras de aquella identidad y hoy circulan por amplios sectores sociales. En todo caso, creo, lo que intento aquí es reconstruir el modo en que esos valores se configuran en una apropiación particular, vinculada a formas de adscripción de clase situadas de un universo acotado de los sectores medios, en este caso, los trabajadores del taller.

particulares. El diseño arquitectónico del teatro, la performance de los actores y de los escenógrafos-pintores estaba orientada singularmente a producir los efectos de espectacularidad y contemplación para el deleite del público visitante. A ese modelo clásico, se opuso luego a fines del S. XIX el teatro moderno y su consecuente ruptura “naturalista” o realista, los autores demandaron un mayor compromiso dramático de los artistas con la obra y emerge entonces la figura del director como intérprete. Comenzaron a diseñarse algunos teatros insignes que promovían una mayor inclusión espacial del público, el director se ocupaba de unificar criterios y dirigir a actores, iluminadores y sonidistas, y de trabajar a la par de los escenógrafos criticando la “ilusión del telón pintado” (Calmet, 2001: p. 26-27). Elaboraban junto a ellos formas alternativas de integrar la pintura en una articulación total con la obra de los diferentes elementos escenográficos.

Ese pasaje de un modelo a otro no ha sido lineal. Lo que a mí me interesa es observar ese pasaje en la red de asociaciones vinculada a la práctica del oficio en el taller y más allá del mismo. Interpreto que, en el Teatro, considerando su sala principal, el diseño arquitectónico, el repertorio de obras, las escenografías, el maquillaje y vestuario mantienen un estrecho vínculo con la tradición del teatro a la italiana. Pero, al mismo tiempo, según mis interlocutores comenzaron a producirse algunos cambios que han transformado parcialmente el ejercicio del oficio. En esa red han ganado gravitación en los últimos años los escenógrafos-diseñadores de renombre que contrata el teatro y que acercan nuevas propuestas. Ellos no solo ocupan el lugar de intérpretes de la obra y de diseño de las escenografías, también suelen presentar y defender sus planes de trabajo frente a la dirección técnica y los distintos talleres técnicos antes de comenzar la producción, persuadiéndolos del porqué de ciertos materiales, colores y objetos. Son las propuestas novedosas de esos escenógrafos las que “empujan” esas innovaciones para repertorios clásicos y contemporáneos combinando diferentes manifestaciones de las artes plásticas. Asimismo, la llegada al Teatro de la sala de teatro experimental ha tenido un lugar considerable en ese lento proceso de innovación, desde la cual llegan bocetos al cuarto subsuelo que ilustran telones y objetos no -tan- convencionales que reposicionan la práctica de la pintura como un elemento de soporte en la escenografía, disputando el lugar de centralidad en la representación que el estilo clásico le otorgaba. Por último, la introducción objetos tecnológicos en la red, bocetos impresos mediados por softwares de diseño y cámaras digitales que filman las diferentes funciones, demandan terminaciones más detalladas, pinceladas más finas en los telones de las escenografías:

“Cambieron algunas cosas, si bien [antes] era la misma técnica, pintar de pie... pero era más gestual, era más teatral la pintura. Ahora, con los años, con el tema de las cámaras digitales lo fue modificando un poco y se apunta a una pintura con más detalle, con otro tipo de pincelada... No pretendemos ser una escenografía para cine, pero sí se miran otros detalles que antes no importaban, y eras consiente de eso, pero no era lo que se buscaba... También tiene que ver con la mirada de los nuevos escenógrafos-diseñadores que pretenden otro tipo de acabado de algunos materiales. Nosotros siempre reproducimos lo que viene en el boceto y antes, por ejemplo, venían bocetos pintados a mano y ahora, bueno, ya son todos digitales, cambian los colores, cambian las pinceladas, que ya no existen... Antes era el papel pintado, entonces vos veías la pincelada, la intención del escenógrafo también, acá te pongo más materia, acá te pongo... Ahora, al ser digital, es diferente, tiene mejor terminación, quizás, pero un poco más frío...” (Leticia, encargada del taller de escenografía, entrevista personal, 28 de septiembre de 2018).

Esas transformaciones son evaluadas de manera diferencial por los actores del taller. En el caso de Enrique y Sergio, he notado que se aferran al modo en que se ejercía la práctica en tiempos remotos, como si fueran herederos del legado clásico del antiguo Teatro. Dice Sergio:

“Este es un teatro lírico y el oficio del escenógrafo responde a ese estilo, hay variaciones, sí, pero siempre responden al estilo de pintura tradicional ligado a ese tipo de manifestaciones” (Sergio, subjefe de escenografía, entrevista personal, 31 de agosto de 2018).

Cuando me refiero a un legado quiero decir, como he mencionado más atrás, que el aprendizaje del dibujo y la pintura en escenografía se aprende únicamente en los teatros de producción *con otros*. Todos los trabajadores que han ingreso al taller debieron -y deben aún- aprender técnicas nuevas, dominar saberes complementarios, trabajar en equipo y traducir aquello que se había aprendido en otras instituciones o espacios de formación al lenguaje de la producción escénica teatral:

“Este es un oficio que se aprende trabajando, mirando en el lugar, porque trabajar en estas dimensiones, no... Ni en la facultad, no te preparaban en ningún lado. Vos llegabas y empezabas a trabajar, y te parabas al lado de alguno de los de más experiencia y tratabas de aprender y de pedir consejo...” (Enrique, jefe de escenografía, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018).

“Primero querer aprenderlo, porque uno llega acá sin saberlo. En la facultad te pueden hablar de color, de contraste, de un montón de cosas, pero nunca haces un fondo pintado, y acá [es] una de las especialidades y [tenés] la mano de obra calificada de calidad que puede hacer un fondo pintado. Eso se aprende acá, ganas de aprender y horas de dedicación, con eso tenés para arrancar...” (Leticia, encargada del taller de escenografía, entrevista personal, 28 de septiembre de 2018).

Cuando Sergio o Enrique describen su apreciación sobre la práctica del oficio vuelven sobre el pasado del taller, sobre la escuela en la cual se formaron en las instalaciones del colegio. Al hacerlo, establecen diferencias críticas con la generación más joven del taller y las tendencias actuales en escenografía. Si bien reconocen la “*mano de los chicos*” y su precisión con el pincel -y que en parte eso se debe a cómo ha mejorado la formación en realización en la Facultad de Bellas Artes-, también sostienen que se ha perdido una ética de compromiso con el trabajo. De la dedicación, del tiempo que se dedica a una pieza en particular, el valor de la especificidad de ese espacio de trabajo, la flexibilidad de horarios propia del taller:

“Cuando empezamos a trabajar se trabajaba muy distinto. La diferencia que veo es que nosotros le dedicábamos todo al trabajo acá, podíamos hacer otra cosa o, digo, más que menos, pero nosotros encarábamos un trabajo y hasta que no lo terminábamos no nos quedábamos... Los chicos en cambio, supongo también porque somos muchos, somos más, en aquel momento éramos seis o siete u ocho... Y empezábamos un trabajo, y llegábamos a trabajar, y agarrábamos los pinceles, nos poníamos a trabajar y hasta que no nos íbamos no... parábamos un rato por ahí a tomar un mate, y los chicos no, no sé si atribuirlo a una cuestión generacional, pero eso lo hablamos con Sergio, con Carla⁷, que... Digo, los chicos no tienen problema en cortar el trabajo en cualquier momento para hacer otra cosa y... No sé cómo explicarlo, nosotros sentíamos como propio el trabajo y si vos no te ocupás desde un principio y no lo desarrollás y no... No sé, los chicos... Hay excepciones y no es que no les guste el trabajo, nosotros lo disfrutamos y... Realmente, no sé, a nosotros nos preguntaban y para nosotros estábamos en el mejor trabajo del mundo y para nosotros era lo más lindo venir a trabajar... Yo les digo así medio en broma, ‘agradezcan que están en el mejor trabajo del mundo’... Por eso a veces me enoja que no valoren

⁷ Carla es una de las trabajadoras más antiguas del taller, se jubiló hace unos pocos años, antes de que comenzara mi trabajo de campo en el taller.

lo que tienen, tiene la posibilidad de entrar salir, de hecho, eso mucho no se ve en otros lugares...” (Enrique, jefe de escenografía, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018).

A eso se suma un cuestionamiento a los escenógrafos contemporáneos que eligen la construcción de objetos en desmedro del telón pintado:

“Digo, pero sí, hay más cuidado, antes se trabajaba más a la antigua, que era más gestual, más... Había cosas que vos las veías y decías ‘esto está desprolijo’ o ‘esto está muy exagerado’, pero que funcionaba dentro de esa lógica teatral que vos estás mirando de lejos las cosas... Se veían bien, porque conocíamos... Eso también era el oficio, vos pintabas y se pintaba mucho más, es más, se hacía todo pintado... Si queremos resolver un fondo en dos, tres días, de hecho, en algún trabajo que hemos hecho para afuera lo hacemos así... En cambio, por ahí se toman más su tiempo los chicos y están mucho más tiempo para hacer una cosa que nosotros lo resolvemos... Tienen la idea de que todo es para cine y no, esto es teatro... Ahora se construye todo, y también es una exageración porque se trabaja como si fuera para... En algunos casos está bien porque es usado dramáticamente, y el realismo y todo eso... Pero en otros casos se exagera y hay otras cosas que, para nosotros, Sergio te debe haber dicho lo mismo... Digo, nosotros pintamos, no sé, una pared con un ladrillo y la pintamos y se va a ver, quizás, mejor que una pared construida con telgopor y pintada... Y vos ponés una pared en el escenario y se ve mal... Y si nosotros la pintamos se va a ver como una pared de ladrillo porque sabemos dónde exagerar, dónde bajarla, dónde subir... Hay una cuestión de efecto... Pero, bue... Son tendencias de la escenografía, en algún momento quieren todo pintado, ahora estamos en una etapa donde la pintura parece una cosa medio antigua, supongo que un par de años se va a poner de moda que sea todo pintado, porque van pasando...” (Enrique, jefe de escenografía, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018).

Considerando todos esos elementos concluyen que existe un desapego respecto de la práctica original, diagnóstico que se ve agravado por la parálisis de la producción del Teatro a partir del año 2015. Antes, como me han contado Sergio, Enrique y Leticia, también los más jóvenes, solían hacerse hasta seis producciones por año, ocupando incluso fines de semana enteros para entregar una escenografía a tiempo. Los efectos de esa parálisis eran muy palpables en mis visitas al taller. Muchas de las jornadas que compartí junto a ellos consistían en ver apenas algunas pinceladas o en la inactividad total. El resto del tiempo se ocupaba limpiando baldes, tomando mate o charlando sobre diversos temas. A ello se suma que, desde 2017, la sala principal está cerrada. Se iniciaron obras de refacción en el escenario principal, se levantaron las butacas, pero aún no se han concretado las licitaciones para finalizar las tareas. La falta de continuidad en el trabajo aparece también como una dificultad para la “transmisión del oficio”. Debo decir, de todas maneras, que ese impasse me permitió presenciar y compartir conversaciones informales de variados temas y conocer con mayor detalle a los trabajadores del taller.

De ese grupo originario sigue una segunda camada que representa un punto intermedio entre Sergio y Enrique y los más jóvenes. Ellos son Leticia, Martín, Pablo y Lucio. Su acercamiento a la pintura estuvo mediado en gran parte por su entorno familiar, sus padres hicieron carrera al interior del Teatro llegando a ocupar cargos de jefes en distintas secciones técnicas. Habitados a visitar el teatro desde pequeños, su ingreso al taller fue directo, sin mediaciones, una vez finalizados sus estudios secundarios. A la par de su trabajo en escenografía, Leticia estudió la carrera de artes plásticas y Martín y Pablo de arquitectura. Hoy son encargados del taller, dictan clases en el nivel universitario y, en el caso de los arquitectos, tiene un estudio de arquitectura con el que “les va muy bien”. Digo que

representan un punto intermedio ya que formaron parte del grupo originario que adquirió “la vieja” práctica del oficio y a la vez comparten un elemento en común con la mayoría de los trabajadores que ingresarían luego, el tránsito por la formación universitaria. Excepto a Leticia, a quien llegué a conocer más de cerca, el resto no suelen frecuentar el taller. Ella comparte la misma mirada respecto al oficio que sus jefes, a lo que agrega una dimensión afectiva del lugar que ocupaba el Teatro en la vida de sus trabajadores. Más de una vez hemos conversado sobre el apego que los trabajadores sentían por el antiguo Teatro y de la experiencia traumática de su incendio. El Teatro, además de un espacio de trabajo, se constituía como el ámbito privilegiado de sociabilidad y ocio, de construcción de vínculos amorosos, de formación de familias. Todo “giraba” alrededor del teatro: desde temprano los trabajadores comenzaban su jornada laboral, al finalizar se aseaban y cambiaban en la misma institución y luego de las funciones, salían juntos. Me gustaría reponer aquí algo de esas conversaciones:

“Lo que cambio fue la pasión, el lugar que ocupaba en cada uno el teatro... Para mi papá y sus amigos era todo el teatro, incluso estaba esa rivalidad por el Colón... Se notaba más, el Teatro era el Teatro, para ellos era lo más... Y se perdió esa pasión por el Teatro porque era toda gente de oficio, por ahí no había tanta gente recibida, y era gente que se crio acá adentro, amigos, familia, se armaron millones de familias, que sus hijos siguen viniendo acá al trabajo, y después vienen a trabajar acá, es así como una dinastía (ríe)...” (Leticia, encargada del taller de escenografía, entrevista personal, 28 de septiembre de 2018).

La palabra “dinastía” me parece bastante sugerente ya que ilustra el patrón de acceso dominante, que no sólo ha preponderado en las secciones técnicas, sino en la mayoría de los agrupamientos del teatro. De hecho, las incorporaciones como los de Ana, Horacio y Pedro siguen esa lógica. Ellos son adultos mayores que no suelen ocuparse de las tareas principales del taller. Pedro, escultor, por ejemplo, es el cebador de mates oficial, Ana a veces pinta en grupo cuando se trata de trabajos sencillos y Horacio se ausenta frecuentemente, aunque siempre trae picadas para compartir con sus compañeros cuando hace viajes a una ciudad del interior de la provincia. A partir de allí ese patrón cambia y comienzan a sumarse personas que en su mayoría se graduaron en la carrera de artes plásticas de Bellas Artes y que dictan clases en la facultad. Primero serían Sabrina, Manuela y Renata, más tarde, en 2007, comenzarían a ingresar los más jóvenes. Un caso peculiar es Renata, escenógrafa que trabajaba como administrativa en otra dependencia provincial y pidió el pase al Teatro. Una mañana la encontré pintando sola en el taller, estaba terminando una de las telas de una obra que se canceló. La saludé y le conté un poco de mis intereses de investigación. Me dijo *“elegiste un muy buen lugar... yo siempre digo que nosotros somos empleados públicos de pintura, acá se ponen como locos cuando lo digo...”* (Renata, conversación informal, miércoles 13 de septiembre de 2017). Cuando dice “empleados públicos” lo usa en un modo peyorativo, aludiendo a que muchos han ingresado por familia y que no hay posibilidad de ascenso frente a los que tiene más antigüedad. Esa fue la causal de que no pudiera concursar alguno de los cargos jerárquicos del taller más allá de su especialización. Lo mismo ocurre cuando se refieren a aquellos que “no van todos los días”. Sabrina, mientras practicaba la técnica de “chorreado”⁸ sobre una escalera de hierro me contaba que *“este es un lugar muy particular... Otros*

⁸ La técnica de “chorreado” consiste en trazar pinceladas sobre una estructura de hierro y luego rociarla con una bomba de agua para producir un efecto de óxido en el metal.

talleres son más disciplinados, menos dispersos... Con los anteriores jefes no era así, ahora que varios se piden licencia para trabajar en la facultad algunos abusan” (Sabrina, conversación informal, viernes 19 de octubre de 2018). Sabrina, Manuela y Renata, junto a los más jóvenes, son las personas que más asisten al taller.

Mi preocupación por las justificaciones morales acerca de la legitimidad de estar en el taller es un asunto que fui descubriendo gradualmente a medida que los actores mismos desplegaban en complicidad esas acusaciones. Cuando comencé a visitar muestras y eventos en centros culturales de distinto tipo no sólo tuve la oportunidad de desplazarme por esa red de asociaciones que rebasan el taller y el Teatro, también fue el espacio que motivó cierta confianza para volver sobre temas de los que en el taller no se solía hablar. En una de esas “salidas” noté entonces que ese tema adquiriría el carácter de una controversia. Uno de los trabajadores más jóvenes, Ignacio, se especializa en la técnica de grafiti y compone un colectivo artístico vinculado a la cultura hip-hop. Administraban, hasta hace poco tiempo, un centro cultural en la ciudad y actualmente mantienen una abultada agenda de eventos en diferentes locaciones de la ciudad. Cuando asistí a una muestra de tatuajes de uno de sus compañeros, me encontré con algunos de los trabajadores más jóvenes, con Joaquín y Paula. Ella se había interesado particularmente en mi investigación y habíamos construido una relación donde comenzó a asumirse como informante clave. Teniendo presente mis temas de indagación y conversando por medio de una cerveza sobre el taller, pronunció una frase que soltó la polémica: *“Nosotros entramos al taller porque sabíamos pintar... Bueno, Sabrina y Manuela también... El resto entró por familia... Los que llegaron después entraron porque tenían la mente fija”* (Paula, conversación informal, viernes 21 de septiembre de 2018). Los que tienen la “mente fija” son los más jóvenes: Julia, Ariel, Paula, Jerónimo, Ignacio y Joaquín⁹, de entre 30 y 35 años. En su mayoría hijos de familias profesionales de la Ciudad, construyeron una filia por la pintura en su adolescencia, cuando cursaban sus estudios secundarios en colegios preuniversitarios, varios de ellos en el Bachillerato de Bellas Artes. Julia ingresaría primero a través de otra sección técnica, luego le seguirían Ariel y Paula. Esa noche Paula me contó que su conexión con el taller se dio a partir de un trabajo privado, la contrataron para diseñar una escenografía. Así acudió un día a la sección escenográfica y se encontró con Ariel, un chico que venía de formarse en los talleres del Teatro Colón y había llegado para *“trabajar gratis”*. Cuando él le ofreció ayudarla con el diseño de la escenografía ella le confesó: *“Yo quiero entrar al Teatro”*, *“Yo también”* le reafirmó. Después de atravesar con éxito esa primera prueba, los convocaron una mañana para anotarlos de que esperaban incorporarlos. A partir de ahí, me cuenta, tuvieron que ganarse el *“derecho de piso”*. Recuerda cómo le temblaban las manos cuando le pidieron que cociera a máquina unos telones, o su enojo cuando tenían que lavar con Ariel todos los pinceles del taller al finalizar la jornada. Ella describe a Ariel como un compañero que le recordaba constantemente *“cómo eran las cosas”*, que debían seguir con la *“mente fija”* en ese objetivo. Ariel, como conté al principio, fue mi primer informante clave. En una de mis primeras entrevistas, en su casa, ya podía divisar su carácter y esa convicción constante:

⁹ La formación del taller se completa con Javier y Lisandro, mayores de 40 años, que ingresaron con esa última tanda.

“...Sí sé que no me imagino fuera de acá, no me imagino abandonando esta ciudad, no me imagino cambiando de amigos... pienso que me encantaría, pero por otro lado no me imagino fuera de esto, porque el lazo que yo tengo con las relaciones humanas, con mis amigos, y con esto, con el trabajo, la continuidad y la rutina del día a día de lunes a sábado laburando, es algo que me tiene completamente alienado, de lo cual no tengo la menor intención de salir, voy a seguir cinchando hasta que me muera...” (Ariel, entrevista personal, 10 de enero de 2017).

El cuadro se completa con Joaquín, amigo de Paula, que trabajaba en el buffet del Teatro. Paula le dijo un día *“Vení al taller...”*, Joaquín ingresó porque *“saber hacer serigrafía”*, y se agrega Ignacio, que domina el grafiti. El último sería Jerónimo, compañero del bachillerato de Paula y Julia, al que todos en el taller describen como un *“genio”* por sus habilidades con el lápiz y el pincel. Con ellos pasé el umbral de confianza simplemente por estar ahí, cebarles mates y sumarme a alguna de las tareas más odiosas que les encargan. En una pared contigua al cuartito de descanso, fueron escribiendo debajo de una gran “B” de “básicos” cada una de esas tareas: *“lavar los tachos, pintar de negro, destaperolar, entintar el hilo, taperolar, mezclar colores y tirar lo que apesta”*. Entrado el 2018 y con poco trabajo en el taller, decidí dejar mi zona de confort como cebador y colaborar con una de esas tareas, lavar tachos¹⁰. Recibieron amigablemente mi nuevo rol, yo les hacía preguntas para aprender a limpiar rápidamente, como ellos. Al cabo de una hora, cuando finalicé, varios habían desaparecido. Quedaba Ariel, que terminó de lavarse las manos frente a los piletones y me dice *“Vení, Santi...”*. No sabía a dónde íbamos, pero sí sabía que quería ir. Varias veces solían desaparecer en grupo, pero no tenía idea qué hacían, sentía que *“se me escapaban los actores”*. La percepción del espacio y el tiempo en un taller tan grande ubicado en un cuarto subsuelo te vuelve un amateur para seguir sus rastros. Salimos por uno de los portones, subimos una escalera hacia un entresuelo y caminamos entre montones de bastidores, trastos y objetos de utilería. El camino terminaba en una mesa con bancos de una vieja escenografía, junto a un gran ventanal que daba al pulmón del edificio. Estaban en un descanso, conversaban, escuchaban música y fumaban. Me admitieron sin problemas, venía con Ariel. Ese día aprendí una cosa más, de las tantas que fui asimilando para entender el modo en que *fueron y van* tejiendo sus relaciones cotidianas en la práctica social del oficio. Como decía el cartel que describí al principio del apartado, trabajan *“programando tiempos y espacios relativos”* a un esquema general. Guiados por las instrucciones de sus jefes, los trabajadores hacen uso libre del espacio y tiempo siempre y cuando los trabajos lleguen a término. Llegan al taller en diferentes horarios de la mañana, se dividen por distintas tareas -de acuerdo con la antigüedad o a las habilidades adquiridas y reconocidas por otros-, se organizan para trabajar mediados por largas distancias en el espacio, se toman su tiempo¹¹, conversan, descansan, vuelven al trabajo y se ausentan si tiene otras obligaciones laborales. Los varones se encargan de trasladar estructuras y telones pesados, las mujeres suelen pintar juntas, los más jóvenes hacen sus *“escapadas”*, los encargados negocian licencias apetitosas. Algunos dominan particularmente algunas técnicas, no todos saben coser largos telones a máquina como Leticia, ni dominan el conocimiento en geometría necesario para pasar un boceto a escala natural sin cometer errores: *“esto es*

¹⁰ Antes que lavar, primero hay que quitar con un trozo filoso de madera toda la pintura seca adherida al interior del balde. Debe quedar completamente blanco, sin resto alguno de pintura y luego, sí, pasarlo por agua. Esos baldes son reutilizados luego para una nueva mezcla de colores.

¹¹ Pudiendo intensificar gradualmente el ritmo laboral a medida que se acerca una fecha de entrega.

lo que estructura todo, sino sale bien después falla todo” (Paula, conversación informal, jueves 13 de septiembre de 2018). Tampoco es fácil armar un color como lo hace Sergio, *“que la tiene re clara”* (Ignacio, conversación informal, miércoles 28 de marzo de 2018), *“es una técnica de la mirada que se va entrenando, empezás con el tiempo a ver colores que antes no veías”* (Renata, conversación informal, jueves 13 de septiembre). Al finalizar la jornada, se agrupan en el cuarto de descanso o en la mesita del medio, toman mate, conversan sobre variados temas¹², los más jóvenes comparten cigarrillos de tabaco y bromean, todo el tiempo, bromear es la práctica de relación preferida.

“Hay familias que tienen como un método”: ideales de clase media en tensión y nociones igualitaristas de lo social

Parte del argumento del apartado anterior podría llevar a pensar que estos actores, en sus acusaciones cotidianas, ponen a funcionar en forma unívoca una gramática meritocrática para justificar sus trayectorias individuales sobre el oficio y el lugar que ocupan en una determinada posición social. También podría pensarse que la sola presencia de ese repertorio puede ir en detrimento de miradas igualitaristas sobre lo social que incluyan la preocupación por la desigualdad material y simbólica de nuestras sociedades. O de una mirada atenta a los factores estructurales que inciden en el destino individual, pero al fin social, de una persona. A partir de la interlocución entre las descripciones de los actores, la bibliografía disponible sobre clases medias y mis propios esfuerzos por “cruzar” una interpretación, encontré un conjunto de prácticas y repertorios discursivos disímiles que conviven tensionando ese viejo ensueño nuestro -una “ilusión” en palabras de Ezequiel Adamovsky (2009)- de alcanzar una ideal de clase media: un trabajo estable calificado, un casa y un vehículo propio, educación y salud de calidad para nuestros hijos, capacidad de ahorro y, por qué no, cierta cuota de prestigio social.

Tomando en serio las descripciones de estos pintores-escenógrafos, no es menos cierto que poseen méritos propios para decir lo que dicen y estar donde están. Con el apoyo de sus familias para conocer a temprana edad un taller de pintura, cursar estudios en un bachillerato de artes, finalizar una carrera universitaria o tener una vivienda propia, todos ellos movilizan esa gramática para poner en valor sus biografías, todas las acciones individuales continuadas que los llevaron a un lugar de trabajo vinculado al oficio por el cual sienten especial apego. Todos ellos, por diferentes motivos, son en parte *hormiguitas burguesas* (Vargas, 2014). En las entrevistas que compartí con Sergio y Enrique, ellos mismos describen una narrativa de ascenso social que se inicia en un aprendizaje autodidacta de la pintura, y continúa con una carrera al interior de una institución estatal de arte hasta llegar a jefes de una sección escenográfica. Cuando les pedí que describieran una imagen del mundo social por estratos

¹² La situación del teatro, la agenda política de coyuntura, los trabajos privados, proyectos artísticos personales, herramientas de dibujo, la economía doméstica, la alimentación, los viajes hechos o por hacer, la crianza de hijos, series de plataformas de streaming, cine, muestras y demás consumos culturales, entre otros.

y la percepción de su propia posición¹³, a diferencia de otros trabajadores que se definían a secas como “*de clase media*”, ellos se ubicaron en una fracción de clase inferior, una “*clase media baja*”. En cada caso me hicieron una pequeña confesión vinculada a sus orígenes familiares. El mismo día de la entrevista, por la tarde, Sergio realizaba una muestra de sus pinturas. Esa coincidencia motivó que vinculara alguna de mis preguntas con ese evento. Me contó que él pinta a partir de imágenes fotográficas y que la muestra de esa tarde, “*Lo que entra en una caja*”, estaba basada en un trabajo de memoria sobre fotos de su niñez. Esas fotos, me dice, fueron sacadas con una cámara prestada de una familia amiga, la suya no podía permitirse un gasto así. A su parecer, hoy vive un pasar “*mesurado*” similar al de sus padres pero que, a pesar de ello, posee un “*capital cultural*” (Sergio, entrevista personal, 31 de agosto de 2018) que esa tarde volvió a actualizar: en el lenguaje que utilizaba para presentar el concepto de su obra, la serie de premios que enumeraba en un folleto, en su talento legitimado por un público asistente, y en las maneras de ser y estar que practicaba junto a otros en una muestra de pintura. Por su lado, Enrique me contó cómo a través de los años su percepción de las fronteras sociales fue cambiando. Trajo a colación a su actual pareja, hija de profesionales, que en su niñez tomaba clases de piano y viajaba a Europa. Y me explica: “*yo recién hace cuatro años viajé a Europa (se ríe)*” (Enrique, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018). Me decía que para él esas familias eran “*ricas*”, pero que en su adultez las percibe como de una “*clase media alta*”. Al igual que Sergio, su pertenencia a la clase media se identifica centralmente con esa historia de ascenso, con las garantías que brinda una posición jerárquica en la práctica del oficio y su participación en el circuito artístico local.

Otras narrativas que he escuchado en el taller también son de ascenso, tal vez hacia posiciones “*más consolidadas*”, como las de Leticia, Pablo y Martín, encargados del taller, o las de Sabrina, Manuela y Renata. Pero la generación que vino después, en su mayoría graduados de la Facultad de Bellas Artes y habitando la década de los 30 años, están por así decirlo, “*haciendo carrera*”. Considerando esa diferencia etaria y la descripción de las familias de las cuales provienen, se trata, en este caso, de narrativas de permanencia. Por supuesto que hay diferenciaciones internas entre ellos, como Ignacio, el más joven del taller, que recuerda frecuentemente en las conversaciones grupales que es el más “*pobre*”, por la categoría de su contrato. O Joaquín, que, a diferencia de Ariel, Jerónimo o Paula, no tiene auto y alquila. Un día, al finalizar la jornada de trabajo, subimos por ascensor con Ariel, Jerónimo y Joaquín hacia la planta baja. En un momento el ascensor se detiene en el segundo subsuelo y Ariel y Jerónimo se despiden rápidamente. Le pregunto a Joaquín por qué no seguían con nosotros, me explica que ahí estaba el estacionamiento del Teatro y me dice riendo: “*Estos ricos...*” (Joaquín, conversación informal, viernes 5 de julio).

Estas narrativas de permanencia también implican un trabajo de *hormigueta*. La sociología ha descripto muy bien en diversos trabajos empíricos el proceso de fragmentación social que

¹³ Realizo esta pregunta hacia el final de las entrevistas en un carácter totalmente abierto, sin utilizar incluso el término de “clase social”.

experimentaron las capas medias de la sociedad argentina, especialmente durante la década de los '90. La precarización creciente del mercado de trabajo -alcanzando incluso las tradicionales inserciones socio-ocupacionales de los sectores medios- y la mercantilización progresiva de espacios de la vida social otrora protegidos y garantizados por la regulación del Estado, como la educación, la salud o el acceso a una vivienda, tornaron más difícil conquistar ese ideal de clase. A pesar de ello, como señala Sautu (2016), ese viejo ideal sigue comportando una gravitación importante en el ideario de las capas medias, aún en las condiciones que plantea el nuevo escenario económico-social. Continuar en las posiciones intermedias de la escala social, como bien dice Semán (2016), cuesta cada vez más, es el verdadero trabajo de hormiguita. Y esto, por cierto, no es algo que escape a la erudición de los actores:

"Si yo voy a lo económicamente hablando, a mi poder pudiente por así decirlo...yo no he alcanzado ni ahí las cosas que han alcanzado mis viejos... Si vos querés tener un pibe, o dos o tres, como nosotros hemos pensado varias veces, yo no sé cómo mierda hago... me va a costar un huevo y medio mandarlos a un colegio privado si no consigo que entre a una escuela pública eh... garpar una obra social, todas esas cosas... lo que eran mis abuelos, se rompieron el orto... laburantes al palo, después vino una camada científica que dentro de su mundillo hizo las cosas de una manera impresionante y todo autogestionado digamos... más allá del back de sus padres, pero con una impronta de autosuperación y de escalamiento impresionante... Es como un salto radical, viste, qué se yo, también son esas cosas del siglo XX, ¿no?... y yo, que me siento con muchísimas herramientas medio que he bajado un poco eso, yo estudié plástica, ¿viste? No estudié ni física ni matemática, ni medicina, ¿me entendés?" (Ariel, entrevista personal, 10 de enero de 2017)

Otro de los señalamientos sugerentes que plantea Semán es que, en las nuevas reglas de juego, lo que define esa pertenencia es la búsqueda de los últimos trabajos que quedan, los trabajos que "valen", aquellos trabajados calificados que garantizan cierta estabilidad material y satisfacción personal. Esa descripción se traduce, a mi entender, en la larga espera que los trabajadores de escenografía han transitado por ocupar posiciones laborales en las que pudieran desarrollar plenamente el oficio. Digo larga espera porque, en su totalidad, todos ingresaron a través de contratos temporales de distinto tipo o inscriptos como trabajadores autónomos y debieron esperar varios años hasta finalmente ser "nombrados". Ocurre lo mismo con aquellos que hoy dictan clases ad honorem en la universidad esperando algún día "tener cargo". Lejos de quedar encerrados en una retórica meritocrática, estos actores se destacan por un alto grado de reflexividad a través del cual construyen imágenes sobre el mundo social y la desigualdad, dialogan con ese ideal de clase y ponen en tensión algunos de sus presupuestos. En ese sentido, la mayoría de los trabajadores jóvenes que ingresaron a partir de 2007, participaron en variados conflictos laborales, asambleas, marchas y protestas frente al teatro por la demanda gremial de "pase a planta". Para este caso, los trabajadores jóvenes de escenografía desplegaron una gramática colectiva de derechos laborales y utilizaron el prestigio social del Teatro en favor propio para conquistar posiciones estables. Tejieron alianzas con secciones técnicas, articularon con gremios combativos e intentaron "acercar" a los cuerpos artísticos del teatro¹⁴. Enunciándose junto

¹⁴ Ese trabajo de articulación no estuvo exento de conflictos, la participación de los cuerpos estables artísticos en el conflicto fue muy baja ya que tienen una modalidad propia de reclamo frente a las autoridades. Han tramitado sus propios reclamos salariales y de pase a planta dejando afuera al resto de los agrupamientos. La modalidad consiste en dejar el telón bajo con la sala principal llena y negociar bajo amenaza de no comenzar la función. Lo mismo sucede con los maquinistas, a quienes también acusan de "corporativos". Tampoco la participación de los trabajadores jóvenes de escenografía ha sido siempre continua. Evalúan la evolución de los conflictos y sus ganas

a la totalidad de agrupamientos bajo la identidad de “trabajadores del Teatro”, ponían a funcionar el prestigio destacando el carácter “patrimonial” de sus oficios. Aún más, hicieron uso mismo de sus oficios para participar de diferentes conflictos. Recuerdo dos de ellos especialmente durante el 2017. En una oportunidad, junto a coristas y músicos, las secciones técnicas realizaron una protesta en una de las veredas externas del teatro en la cual construyeron un “cráter” de baldosas que se abrían hacia afuera, como dejando entrever que había algo debajo del teatro que salía a la superficie. En ese acto, disputaban la representación sobre el verdadero patrimonio del Teatro, sus trabajadores, en oposición a la política de la administración provincial centrada en las reparaciones de las fachadas externas, jardines y luminarias del edificio. Meses después, en la noche de estreno de una de las óperas más esperadas del año, los técnicos del cuarto crearon una figura macabra gigante en la cual emularon el rostro de la gobernadora provincial, repartieron volantes, se manifestaron en el escenario antes de comenzar el espectáculo y dieron entrevistas para diferentes medios de comunicación locales.

En el primer semestre de 2018, la administración provincial presentó un plan de incorporación a planta en tres tramos. Una mañana del mes de septiembre, presencié la noticia de los últimos incorporados en el taller. Bajó Ignacio sonriente con unos papeles y comenzó a mostrárselos a todos, solo restaba Jerónimo, que ingresaría en el último tramo. Rumbo al cuarto de descanso para compartir el festejo -con unas botellas de Whiskey que destaparon para la ocasión-, me encuentro con Paula que estaba trazando un boceto con regla. Compartiendo la novedad me dice: *“Qué loco, ¿no? En este contexto... y bueno, es así, te bajan el ministerio, pero acá invierten porque es alta cultura...”* (Paula, conversación informal, jueves 13 de septiembre de 2018).

En mi tránsito por la red de asociaciones que fui siguiendo, noté que predomina en mis interlocutores una actitud más bien “relajada”, antes que distintiva. Lo que organiza en todo caso el modo en que construyen sus vínculos es el apego por el arte. En ese itinerario hacen afectos e interactúan con personas en un circuito social local amplio. No solo aquél que comprende el desplazamiento entre la facultad, el teatro y el universo de muestras y eventos culturales afines. Ese circuito gana mayor heterogeneidad social cuando la práctica del oficio recorre otras formas: en la enseñanza del oficio en escuelas secundarias públicas o en talleres propios, en la realización de trabajos privados a terceros, y en los diferentes proyectos colectivos de pintura, música y artes plásticas que traman con otros. Uno de los espacios a los que pude acceder en el último tramo de mi trabajo de campo es el de las muestras. Las hubo variadas, algunas más formales, otras no tanto. Si bien el motivo principal que reúne a las personas es la muestra misma y el artista, para mis interlocutores más jóvenes de lo que se trata es de juntarse con amigos a conversar y tomar algo. Una de las primeras muestras a las que asistí fue en un centro cultural municipal, donde exponían Ariel, Joaquín y Paula. Los encontré, por momentos, cerca de la obra e intercambiando con el público visitante y, por otros, conversando con sus amigos y tomando cerveza artesanal de una botella en medio de un patio. En otra ocasión, en un centro universitario de arte, Ariel y Jerónimo vestían más formales y compartían a escondidas una

de participar, pudiendo optar por faltar a una asamblea para irse a sus casas, quedarse pintando en el taller o juntarse en grupo a ver un partido de la copa mundial de fútbol.

petaca. En la muestra de Sergio, seguíamos sirviéndonos champagne con Paula y sus amigas, nos reíamos un poco de eso y ella argumentaba: *“Las muestras son para ponerse en pedo (reímos)...”* (Paula, conversación informal, viernes 31 de agosto). Esa actitud “relajada” es la que prefiere Jerónimo cuando toca con su septeto de música cubana en un bar de la Ciudad, localizado frente a una vieja estación de trenes: *“Me gusta mucho [refiriéndose a esa zona urbana]... es más relajado, no es como esos lugares chetos del centro que tienen esa onda yanqui...”* (Jerónimo, conversación informal, viernes 29 de junio).

Además de mostrarse “relajados” en este particular mundo del arte, en variadas conversaciones informales que he presenciado -mordiéndome la boca para no intervenir- mis interlocutores elaboran conceptualizaciones eruditas sobre la clase, dialogando con modos alternativos de pertenencia y tensionan los supuestos de ese ideal de clase media. Manuela, repasaba el diario una mañana parada frente a la mesa del cuarto de descanso. Pasando algunas páginas no pudo evitar su enojo y preocupación frente a la situación económica: *“¡No los soporto más! ¡Quiero que se vayan! Yo porque soy una ratona, pero... ¿Y el resto? ¿Los que tienen las tarjetas explotadas”* (Mariana, conversación informal, 31 de agosto)? Esas otras clases medias han sido motivo de reflexión en torno a otras noticias mal recibidas. El día que se enteraron de las condiciones del nuevo acuerdo paritario para los trabajadores estatales provinciales, en mayo de 2018, Jerónimo y Lisandro se molestaban por el lenguaje “eufemístico” utilizado en el inciso de pago por presentismo. Sentados en la mesa de en medio del taller tomando mate, Jerónimo dibujaba y decía: *“Ahí te das cuenta la cuestión de clase, en ese eufemismo que usan... Porque hay una matriz cultural de la clase media, con la meritocracia, el éxito, de sentirte especial, de que alguien va a venir en algún momento y te va a recompensar...”* (Jerónimo, conversación informal, viernes 23 de mayo). Lisandro comparte: *“Es como una marca de agua de nosotros, de la clase media”*. Mariana, que se había acercado y escuchaba la conversación, agrega: *“Hay familias que tienen como un método, y que si les va bien no lo ponen en juego por nada, y cuando esas cosas se ponen en crisis se les da vuela el tablero...”*. Jerónimo le responde: *“Pero ¿sabés qué? Lo sufren... porque todo va cambiando rápido y no reaccionan... Mi vieja sigue yendo a comprar al mismo almacén y yo le digo ‘vayamos al mayorista mamá’, y ella no quiere... No les entra una bala”*. Una situación similar presencié una tarde en que fuimos con Paula a ver una obra de teatro de la escuela de oficios, ella quería que conociera otras propuestas interesantes de otros trabajadores del teatro. Fuimos con un grupo de amigos a quienes no conocía. Con uno de ellos, entabló una discusión acalorada que se extendió incluso una vez ubicados todos en la sala, mientras yo, en medio de los dos, rogaba porque dejaran de pelearse. El motivo que suscitó la polémica fue un comentario inicial de su amigo, quien había quedado desempleado y pensaba que no existía una diferencia significativa entre las políticas públicas de la administración anterior y la actual. En esa larga discusión recuerdo que ella le dijo: *“Por más que te esfuerces, si una política de Estado no acompaña te va a ir peor...”* (Paula, conversación informal, viernes 31 de agosto de 2018), y relató la importancia de haber llegado a trabajar al teatro y ser nombrada en esa clave.

Podría mencionar otras anécdotas que me llevaron a pensar por qué mis interlocutores comparten una noción igualitarista de lo social. Pero me parece más apropiado finalizar dejando espacio para que los actores hablen un poco más. Así describía Lisandro su idea acerca de cómo se conforma nuestro mundo social y de cómo vivir en una sociedad desigual un poco más iguales:

“Económicos, que me parece que acá pesan, de origen a veces, yo lo veo en algunos lugares de origen... no sé si étnico, pero sí, si vos sos inmigrante o no, y de qué país venís, me parece que nosotros nos creemos superficialmente muy abiertos y democráticos y no somos tan así... Nosotros, los argentinos, en general, ponele de clase media, nos consideramos ilustrados, nos consideramos en esa cosa europea o europeizante, y no reconocemos nuestros orígenes no tan... Ni que somos ni tan abiertos, ni tan educados como nos creemos que somos, ni nos miramos... Digo, porque tenemos la capacidad de analizarnos muy profundamente... [ser de clase media] para bien o para mal, tiene sus virtudes y sus defectos, supongo... Me parece que tenemos así, como clase, una pretensión, una pretensión de clase precisamente, que no es muy reconocida, somos pretenciosos, pero no lo aceptamos tampoco el ser pretenciosos, nos resulta difícil, digamos, ponernos en el lugar de otro, más bien pretendemos que todos se pongan en nuestro lugar o mirar la vida y mirar todo desde un lugar de clase media, sin reconocer que es un lugar de clase media precisamente... Tenés que estar consciente de eso antes de evaluar o juzgar directamente lo que hace alguien de otra clase... Yo supongo que [las fronteras sociales] van cambiando a medida que uno va precisamente observando y conociendo a la gente, y el reconocimiento de otros pensamientos y de otras situaciones, otras formas de vida, y no considerar la propia ni como la mejor ni como la única, es una. Y entonces, ese es el ejercicio, digamos... De ver en los demás otras formas, y yo no si sirve para desarrollarse uno, me parece que sirve para sentirse más uno en armonía con el alrededor...” (Lisandro, entrevista personal, 19 de octubre de 2018).

Conclusiones

Hasta aquí intenté describir las conexiones entre oficios artísticos y formas de adscripción de clase en las trayectorias sociales sobre el oficio de la pintura de trabajadores de escenografía de un prestigioso teatro de gestión estatal. Pretendí describir la dimensión social de la práctica de pintar y sus diferentes recorridos (morales) para llegar o estar en el taller. Me interesaba mostrar particularmente el alto grado de reflexividad que los actores revelan sobre su propia condición social, su capacidad de articular gramáticas disímiles en una mirada igualitarista de lo social y de su flexibilidad para poner a funcionar el prestigio en un momento dado y, luego, “relajarse”. Mi intención es que esta tentativa de análisis sea una invitación para pensar la diversidad de respuestas que personas identificadas con las clases medias pueden ofrecer hacia la diferencia social, hacia otras clases o agrupamientos sociales. Visibilizar la posibilidad de políticas de respuesta igualitaristas -“en solidaridad con”- que no suelen ser las privilegiadas por el discurso público sobre las clases medias argentinas ni incluso por las bibliografías disponibles. Una referencia inmediata a estos debates puede ser la crítica referida hacia el enfoque legitimista bourdiano (Grignon y Passeron, 1989), el cual subraya la obsesión de las clases medias por la distinción y las conductas miméticas de las clases altas y su consecuente rechazo al mundo popular, postura que también encuentra expresiones similares en la literatura local (Jaureche, 1982; Svampa, 2005). Hacer emerger las nuevas formas en que el igualitarismo se manifiesta en las clases medias contemporáneas es una tarea relevante.

Bibliografía

Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media Argentina: Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919–2003*. Buenos Aires: Planeta.

Adamovsky, E. (2014). “Clase media: problemas de aplicabilidad historiográfica de una categoría”. En Ezequiel A., Sergio V. y Patricia V. (comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Boix, O y Welschinger, N (2018). ¿Un pase de magia? Ejercicios de reflexividad a través de dos procesos de análisis de reflexividad etnográfica. En Juan P. y Leticia M. T (comps.), *¿Condenados a la reflexividad? Apuntes para repensar el proceso de investigación social* (pp. 223-253). Buenos Aires: CLACSO; Buenos Aires: Biblos.

Brubaker, R. y Cooper, F. (2001). Más allá de ‘identidad’. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 7(1), 30-67.

Calmet, H. *Escenografía (escenotecnia-iluminación)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Garguin, E. (2007). ‘Los Argentinos Descendemos de los Barcos’: The Racial Articulation of Middle-Class Identity in Argentina (1920–1960). *Latin American and Caribbean ethnic studies*, 2(2), 161-184.

Furbank, P. (2005): *Un placer inconfesable o la idea de clase social*. Buenos Aires: Paidós.

Guber, R. (2014) [2001]. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Grignon, C. y Passeron, J. C. (1989). *Le savant et le populaire: misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Gallimard: Le Seuil.

Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’? En S. Hall y P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Jauretche, A. (1982). *El medio pelo en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Lamont, M. y Molnár, V. (2002). The study of boundaries in the social sciences. *Annual review of sociology*, 28(1), 167-195.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires: Manantial.

Sautu, R. (2016). La formación y la actualidad de la clase media argentina. En G. Kessler (comp.), *La sociedad argentina hoy. Radiografía de una nueva estructura* (pp. 163-183). Buenos Aires: Siglo XXI.

Semán, P. (2016). Las clases medias y la imposibilidad de parar de sufrir. En H. Vanoli, P. Semán y J. Trímboli, *¿Qué quiere la clase media?* (pp. 65-87). Buenos Aires: Capital intelectual.

Svampa, M. (2005). La fragmentación de las clases medias. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Visacovsky, S. E. (2012). Experiencias de descenso social: percepción de fronteras sociales e identidad de clase media en la Argentina post-crisis. *Pensamiento iberoamericano*, (10), 133-168.

Visacovsky, S. (2014). Inmigración, virtudes genealógicas y los relatos de origen de la clase media argentina. En Ezequiel A., Sergio V. y Patricia V. (comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Vargas, P. (2013). *Diseñadores y emprendedores: una etnografía sobre la producción y el consumo de diseño en Buenos Aires*. Buenos Aires: Al Margen.

Vargas, P. (2014). La hormiguita burguesa. Narrativas de ascenso social y actualizaciones de clase (media) entre los diseñadores porteños. En Ezequiel A., Sergio V. y Patricia V. (comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Editorial Ariel.